www.jgk.imamreza.ac.ir

پژوهشنامه خراسان بزرگ

دوره ۱۴، شماره ۵۰، بهار ۱۴۰۲

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تبلور گل و مرغ در تشعیر دوره تیموری*

محمد سواری [الف]، علیرضا شیخی [ب]

الف) دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

ب) دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰٦/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۰

شماره صفحات: ۲۸-۱۳

واژگان کلیدی:

تشعیر، گل و مرغ، مرقعات چهارگانه، سیاه‌قلم، دوره سونگ

استناد به مقاله:

سواری، محمد؛ شیخی، علیرضا. (۱٤۰۲). تبلور گل و مرغ در تشعیر دوره تیموری. *پژوهشنامه خراسان بزرگ*. ١٤ (۵۰)، ۲۸-۱۳.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

تشعیر در دوره تیموری بر حاشیه کتاب‌ها شکل گرفت و مرقعات ایجاد شد. پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی می‌کوشد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چگونه گل و مرغ به‌عنوان یکی از موضوعات تشعیر در حاشیه مرقعات به‌عنوان موضوع اصلی موردتوجه نگارگران قرار گرفت؟ و تأثیر نقاشی گل و پرنده در چین بر گل و مرغ ایرانی خصوصاً در دوره تیموری چطور قابل تبیین است؟ یافته‌ها مبتنی بر تحلیل‌های بصری نگاره‌ها، حاکی از آن است که طبع هنردوستی حاکمان تیموری و خزینه‌های پر از طلا و میل به تجمل‌گرایی، توانست موجبات شکل‌گیری مرقعات برای شاهزادگان تیموری را فراهم کند و برای هنرمند فراغ بالی در استفاده از طلا برای نقاشی‌هایی که به شیوه حلکاری با موضوعات گرفت و گیر بود و تشعیر خوانده می‌شد، ایجاد شود. یکی از موضوعات مورد استقبال هنرمندان در طراحی تشعیر مرقعات، گل و مرغ بود که از دو منظر قابل‌بررسی است. نخست میل به واقع‌گرایی در طراحی این تشعیرها بود که هنرمندان را به سمت موضوعات عینی سوق می‌داد و دیگر آن‌که به‌واسطه ورود آثار هنری چینی، هنرمندان هرات متأثر از سبک و سیاق طبیعت‌نگاری دوره سونگ و مینگ قرارگرفته بودند. بخش عمده اطلاعات این پژوهش را مرقعات چهارگانه در موزه توپقاپی‌سرای استانبول و آلبوم دی‌یتس در موزه برلین تکمیل می‌کند. شیوه گردآوری مطالب و تصاویر این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و استفاده از منابع قابل‌دسترسی موزه‌ها و سایت‌های معتبر انجام گرفته است.

DOI: https://doi.org/10.22034/JGK.2023.321280.1016
URL:https://jgk.imamreza.ac.ir/publisher?_action=publish&article=171989&related_issue=23532

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان سبک‌شناسی گل و مرغ از دوره تیموري تا دوره معاصر به راهنمایی علیرضا شیخی در دانشگاه هنر است.

نویسنده مسئول مکاتبات: (a.sheikhi@art.ac.ir)

مقدمه

هنر ایران را در چهار بخش روایی، اسطوره‌ای، تزیینی و گرفت و گیر می‌توان بررسی کرد. تلاقی گرفت و گیر و تزیینات به‌خوبی در تشعیر پیداست. تشعیر شیوه‌ای از گرفت و گیر در حاشیه مرقعات و کتاب‌ها به‌صورت حلکاری یا سیاه‌قلم بود که در اواخر دوره جلایری مرسوم گشت و در دوره تیموری بسیار موردتوجه قرار گرفت (تاکستانی،۱۳۹۲: ۷). مرقعات نسخه‌های چندبرگی از آثار هنرمندان خواه همزمان یا از گذشته در کنار هم بود که به شیوه فصالی هم‌نشین شده و هنرمندان بر حواشی آن نقوشی را رقم می‌زدند که تشعیر نام داشت. در دوره تیموری تشعیرها از حاشیه به متن و موضوع اصلی تبدیل شد و از دل اولین نمونه‌های آن، گل و مرغ بیرون آمد. گل و مرغ، هم‌نشینی گل و پرنده بود که صورت تلطیف‌شده و طبیعت‌گرایانه از تقابل حیوانات اساطیری محسوب شده که بر حاشیه مرقعات نقش می‌بستند. در بررسی بسترهای شکل‌گیری تشعیر بر حاشیه مرقعات سه عامل را می‌توان دخیل دانست. نخست باورها و نگرش هنرمندان به نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای و روایی مانند سیمرغ و اژدها، دوم میل به طبیعت‌گرایی بود که می‌توان این خصلت را از دستاوردهای هنر شرق دانست و سوم علاقه حاکمان و درباریان به تزیینات که سفارش‌دهندگان اصلی کتاب‌ها بودند. طبیعت‌نگاری بر حاشیه مرقعات حاکی از تمایل سفارش‌دهندگان به تزیینات بود و حضور موجودات افسانه‌ای نشان از باورهای مذهبی و اسطوره‌ای هنرمندان و نیز سنت‌های تصویری که از شرق دور به فلات ایران می‌رسید. تشعیرها به نسبت موضوع کتاب یا مرقعات غالباً تغییر می‌کرد، اما همیشه وجه اصلی آن الگوی گرفت و گیر بود. در دوره تیموری در حاشیه کتاب‌ها و مرقعات با موضوع شعرهای تغزلی یا دیوان شعرا، تقابل گل‌ها و مرغان بیشتر بود. گل‌ها به شیوه ختایی و مرغانی چون اردک، لک‌لک، پرندگان شکاری و مرغ خوش‌الحان در پیچ‌وتاب گل‌ها بودند. گل و مرغ در دوره تیموری را می‌توان متأثر از دو عامل دانست. نخست سفر غیاث‌الدین محمد به همراه کاروان تجاری-سیاسی به چین و انتقال سنن تصویری چینی به ایران و دوم شکل‌گیری مرقعات توسط هنرمندان که می‌توانستند آزادانه به موضوعات پیرامون خود ازجمله طبیعت پردازند. رابطه تنگاتنگ تشعیر و واقع‌نگاری را از میانه دوره تیموری می‌توان بررسی کرد، چنانچه در اواخر دوره صفوی به الگوی نقاشی گل و مرغ تبدیل می‌شود و همچون اثر هنری مستقل در تجارت جای باز کرده و در این طی طریق، عواملی چون تجارت، بازار عرضه و تقاضا، ورود کالاهای خارجی و سیاست‌های درباری بر روی آن تاثیرگذار است. هدف پژوهش حاضر، بررسی اهمیت تشعیر در شکل‌گیری گل و مرغ به‌عنوان موضوع اصلی نقاشان و تأثیر آن از نقاشی چینی است. از این‌رو، چگونه گل و مرغ به‌عنوان یکی از موضوعات تشعیر در حاشیه مرقعات به‌عنوان موضوع اصلی موردتوجه نگارگران قرار گرفت؟ همچنین در پی پاسخ به این سوالیم که نقاشی گل و پرنده در چین چه تاثیری بر گل و مرغ ایرانی در دوره تیموری گذاشت؟ ضرورت این پژوهش بررسی جایگاه گل و مرغ در دوره تیموری و ظهور آن از درون تشعیرها و کتاب‌آرایی مرقعات است.

پیشینه پژوهش

فردریك ویز در مقاله «قلمگیری ایرانی چگونه جایگزین تاش قلم چینی شد: مطالعه موردی مرقع بهرام میرزا[1]» به بررسی نقاشی چینی و ایرانی در مرقع بهرام میرزا می‌پردازد. فایزه نوروزی و همکاران در مقاله «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار»، به اشتراکات نستعلیق و تشعیر در مرقعات ضمن تطابق آن با تذهیب و مقایسه این سه باهم، می‌پردازند. فریبا بختیاری و حسن‌علی پورمند در مقاله «بررسی تطبیقی هنر گل و پرنده در چین و ایران»، به وجوه مشترک گل و مرغ‌سازی در دو سرزمین پرداخته‌اند. یعقوب آژند در مقاله «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران»، به بررسی شیوه طراحی سیاه‌قلم در مرقعات، خصوصاً در دوره تیموری پرداخته است. آژند در مقاله‌ای دیگر با عنوان «تأثیر عناصر و نقش‌مایه چینی در هنر ایران»، به بررسی عناصر وام‌گرفته چینی در هنر می‌پردازد. مصطفی ندرلو در مقاله «مقدمه‌ای بر تشعیر در نقاشی ایرانی»، به شکل‌گیری تشعیر بر حاشیه نسخ نفیس ایران

1 . How the Persian Qalam Causd he Chine Brush to Break: the Bahram mirza Album Revisited.

پرداخته است. در مقاله «بررسی مخزن‌الاسرار کتابخانه عمومی نیویورک[1] » از پریسکلا سوکک، به بررسی روابط فرهنگی ترکمانان و تیموریان، سیاه‌قلم‌ها و تأثیر هنر چینی بر تشعیر این نسخه می‌پردازد. در مقالات مذکور به‌طور مشخص به گل و مرغ دوره تیموری یا شکل‌گیری آن بر بستر سیاه‌قلم‌ها یا تشعیرهای دوره تیموری اشاره‌ای نشده است. نقطه عطف این پژوهش، واکاوی نقش گل و مرغ از تشعیر و سیاه‌قلم‌های دوره تیموری است.

روش پژوهش

رویکرد پژوهش، کیفی و از نظر هدف بنیادین و روش تحقیق، توصیفی-تحليلي است. سعی بر آن است تا با بررسی تشعیر دوره تیموری، بنیان‌های تصویری گل و مرغ تبیین و تأثیرگذاری هنر گل و پرنده‌سازی چینی را به‌عنوان میراث ختاییان بر گل و مرغ ایرانی مشخص شود. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و تصاویر آثار موزه توپقاپی به شیوه میدانی است.

میراث هنرپروری آل‌جلایر در شکل‌گيري مرقعات تیموری

در نقل قول دولتشاه می‌توان علاقه سلطان اویس به خطاطی و تصویرگری را که از علل اصلی شکل‌گیری مرقعات در کتابخانه مغولان بود متوجه شد: «در انواع هنر و صلاحیت وقوف داشتی و به قام واسطی صورت کشیدی که مصوران حیران بماندي» (سمرقندي، ۱۳۸۲: ۱۹۷). سلطان احمد در ۷۹۵ق. تبریز را گشود و در ربع رشیدی استقرار یافت (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۴۸۰/۳). او «در تصویر و تذهیب و خاتم‌بندی نظیر نداشته و از خطوط شش قلم را خوب می‌نوشته است» (فخرهروی، ۱۹۶۸: ۶۳). هنگامی که تیمور به بغداد لشگر کشید، انواع گنجینه‌ها و نفایس را از دربار سلطان احمد به دست آورد (یزدی، ۱۳۶۳: ۴۵۲/۱) که مسلماً نسخ نفیس کتابخانه جزو آن بوده است. تیمور سپس هنرمندان و پیشه‌وران ماهر را از بغداد به سمرقند فرستاد که استاد عبدالحی نقاش و شیخ محمد، فرزند خواجه جامی بندگیر تبریزی خطاط، در آن زمره بودند. تیمور در ۷۸۸ق. وارد آذربایجان شد و در حوالی شنب غازان خان نزول کرد (همان: ۲۹۰). مرقع‌سازی از زمان تیموری شروع می‌شود. «در دوره تیموریان گلچین‌سازی از آثار شاعران مرسوم است که به‌خصوص در مکتب شیراز رونق بیشتری می‌یابد. در این نوع کتاب‌آرایی که نمونه‌اش را در مکتب تبریز ایلخانی نیز داریم هنرمندان چندین دفتر شعر را در یک گلچین کتاب‌آرایی و به حامی هنر خود اهدا می‌کردند. این کار در دوره تیموریان به کتاب‌آرایی تحولی نو بخشید چون در جای خود راه به مسیر دیگری برد که از عوامل مهم رواج نگاره‌های تک‌برگی شد و آن همان مرقع‌سازی بود» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۲۳).

مرقعات مرکب از قطعات مجزا و مستقلی از خطاطی و نقاشی و طراحی بود که به‌وسیله و به سلیقه و همت یکی از هنرمندان برجسته با معیارهای هنری گردآوری و روی برگ‌های مجزا چسبانده، صحافی و سپس تجلید می‌شد. عوامل مؤثر دیگر در اوج نگاره‌های تک‌برگی ورود بعضی از نقاشی‌های تک‌برگی اروپایی به ایران بود. از دوره تیموریان راه دریای تجاری ایران به هند و اروپا و چین فعال شد (همان). بخش عمده اطلاعات ما در کنار آلبوم دی‌یتس، از مرقعات چهارگانه است که در موزه توپقاپی -خزینه‌های H.2152, H.2153, H.2153 و H.2160 - نگهداری می‌شود. مرقع H.2152 را به مرقع بایسنقر، حاکم تیموری نسبت داده و مرقع H.2153 را مرقع فاتح خوانده که احتمالاً برای یعقوب‌بیگ ترکمان گردآوری شده است. مرقع H.2154 متعلق به بهرام‌میرزا است که دوست‌محمد بر دیباچه آن، اطلاعاتی از احوال هنرمندان قرار داده است. بخشی از مرقع H.2160 یا مرقع یعقوبی به آثار محمد سیاه‌قلم و ترکمانان قرن نهم هجری قمری تعلق دارد.

دوست‌محمد هروی در دیباچه خود از نقاشانی که در دربار جلایری و ایلخانی کار می‌کردند پیش از همه به احمد موسی اشاره کرده است که شاگرد پدرش موسی بود. موسی از هنرمندان صورتخانه کارگاه هنری بود که در مرقع H.2153 آثاری از او باقی است. او در دیباچه مرقع بهرام‌میرزا به سال ۹۵۱ق. می‌نویسد: «استاد احمد بن موسی پرده‌گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا [در زمان شاه‌طهماسب صفوی] متداول است او اختراع کرده» (مایل‌هروی، ۱۳۷۲: ۲۶۹). شمس‌الدین از شاگردان احمد بن موسی بود و در زمان اویس جلایری تربیت یافت، نزد او کار کرد و سمت

1 . The New York Public Library Makhzan al-asrar and Its importance.

استادی یافت و پس از مرگ او در ۷۷۶ق. ملازمت کس دیگری را نپذیرفت. خواجه عبدالحی را از شاگردان شمس‌الدین و سلطان احمد جلایر شاگرد عبدالحی بود (بینیون و همکاران، ۱۳۹٦: ۳٦۱). خواجه عبدالحی با هجرت خود به سمرقند، ویژگی‌های نگارگری غرب ایران را به شرق ایران منتقل کرد و شاگردان او از پایه‌گذاران مکتب هرات شدند. استاد عبدالحی در شیوه سیاه‌قلم تبحر داشت و از آثار بازمانده او می‌توان به تشعیرهای سیاه‌قلم بر حاشیه دیوان سلطان احمد جلایر (ندرلو،۱۳۸٦: ۳٤) به خط میرعلی تبریزی در ۸۰۷ق. اشاره کرد [محفوظ در گالری فریر واشنگتن].

جنید سلطانی نگارگر ایرانی قرن هشتم و نهم هجری قمری است که در دیوان سلطان احمد کارکرده است (تصویر ۱). حضور چشمگیر پرندگان باعث شده روایت مطلوب از مرغ جادویی سیمرغ باشد (گرابار، ۱۳۹٦: ۷۵). شیوه قلمگیری این نگاره نزدیک به شیوه تشعیر است که در آن رنگ‌های طلایی و آبی بر دیگر رنگ‌ها غلبه دارد. در این نگاره‌ها صحنه‌هایی از زندگی روستایی تصویر شده که مسبوق به سابقه نبوده و تأثیر شیوه نقاشی چینی در خطوط و زوایای اشکال، خصوصاً پرندگان و حیوانات قابل‌تشخیص است. نگاره‌های این مجموعه، برخلاف دیگر کتاب‌ها به‌جای متن در حاشیه قرار گرفته‌اند. او از نقاشان رسمی دربار سلطان احمد در بغداد بود و بدین سبب در حاشیه برخی آثارش جنید سلطانی رقم می‌زد (زکی، ۱۳٦٤: ۸۷). جنید را نخستین نقاش ایرانی می‌دانند که نام خود را در زیر برخی از آثارش رقم زده است (کورکیان و سیکر، ۱۳۹٦: ٢٤).



تصویر ۱: تشعیر دیوان سلطان احمد جلایر، منسوب به جنید، محفوظ در گالری فریر (URL1)

تشعیر در مرقعات؛ بنیان‌های گل و مرغ در دوره تیموری

یکی از سنن نقاشی و خطاطی سده هشتم هجری، تذهیب نسخ خطی با طرح‌های طبیعت‌گرایانه بود (شراتو و گروبه، ۱۳۹۱: ۵). رسم نقاشی صحنه‌های جانوری به رنگ طلایی (تشعیر) در تزئینات کتاب در سده نهم هجری آغاز شد. در تعریف تشعیر باید گفت: آنگاه‌که متن اصلی پس از پایان متن، در حاشیه ادامه می‌یابد، حاشیه‌ها بی‌تزیین باقی گذارده می‌شود تا با انواع نقوش انتزاعی یا پیکره‌وار به رنگ طلایی همراه با اندکی رنگ‌های دیگر پر شوند یا از طراحی‌هایی با خطوط ظریف و تاش‌های ملایمی از رنگ حاشیه متن یا تصویر را در بر بگیرند. این طراحی‌های تصویرگرانه در حاشیه‌ها (تشعیر) پیوند بین تذهیب و نقاشی مینیاتور در دوره تیموری محسوب می‌شود. تشعیرها علاوه بر بازنمایی دقیق نقوش طبیعی و اسطوره‌ای، کارکرد تزیینی دارند. به‌این‌ترتیب مهارتی که در پس نگارگری و تذهیب وجود داشت، تبدیل به سنتی پایدار در تشعیر گشت که با سیاست‌های دوره تیموری همخوانی داشت (نوروزی و همکاران، ۱۳۹۷: ۵۲).

در این دوره دو روند به‌عنوان ویژگی زیربنایی طراحی وجود داشت. نخست تصور و ادراکی از نقوش تزیینی و دیگری احساس تعلق به واقع‌گرایی، تصویرگری و تحت‌تأثیر قرارگرفتن از هنرمندان تذهیب‌کار نسخ خطی (پوپ و اکرمن، ۱۳۹٤: ۲۳۹۰). نقوشی که در تشعیر به‌صورت تک‌رنگ به کار می‌روند، نسبت به عناصر تذهیب آزادی عمل بیشتر دارند. رسم رایج در دوره مغول به‌کارگیری تذهیب در نقاشی مینیاتور بود. ارتباط نزدیک تذهیب‌های تیموری با دیگر هنرها، بیش از همه صحافی و به‌ویژه در دو صفحه آخر جنگ موزه بریتانیایی آشکار است (پوپ و اکرمن، ۱۳۹٤: ۲۲۵٦). کتاب ظفرنامه مورخ ۸۷۲ق. در مجموعه رابرت گرت نشان‌دهنده مرحله میانی در تکامل این نوع تزیین صفحه

است. قاب‌های عمودی در دوسو، به‌جای اسلیمی، شاخه‌های کوچک گل تیموری را دارد (همان:۲۲۶۰). از مکتب هرات نمونه‌های گل و مرغ مستقل بجاي مانده و پيداست که این مضمون به‌گونه‌ای تزیینی و قائم‌به‌ذات دل هنرپروران را ربوده است. در بررسی آثار گل و مرغ دوره تیموری به آثار سیاه‌قلم در مجموعه دی‌یتس رجوع می‌کنیم. در تصویر ۲، ترکیبی افقی از دو پرنده کاکُل‌دار در میان گل‌های ختایی می‌بینیم، گل ختایی مشابه نقش نیلوفرهای مرسوم در تذهیب‌هاست و گویی وجهی انتزاع از گل صدپر یا پونی (گل رز چینی) است. ترکیب به‌صورت متراکم فضا را پرکرده و از الگوی (∞) در ترکیب بهره می‌برد. همین ترکیب را در الگوی قرینه می‌توان در تصویر ۳ ملاحظه کرد. کاغذ این اثر حاوی سوراخ‌هایی است که نشان می‌دهد این واگیره را برای تذهیب-تشعیر آماده کرده‌اند. درواقع، هنرمندان تیموری با بهره‌برداری از نقاشی طبیعت‌گرایانه و ترکیب آن با الگو تذهیب، شمسه‌هایی را نیز خلق کردند.

هنرمند تیموری گل‌های ختایی را نقش انتزاعی نمی‌دید یا وجهی سمبلیک یا نمادپردازانه برای آن قائل نبود. در تصویر ۴ با قرار دادن یک درخت تنومند (بدون قرینه‌سازی) و تکثیر واگیره‌ای ساقه درختان سیب و لانه پرندگان بر ساقه، شمسه‌ای هشت‌پَر به شیوه طبیعت‌گرایانه خلق کرده است. به نظر آژند در کتاب *محمد سیاه‌قلم* (۱۳۸۶: ۴۸) و تاکستانی در کتاب *تشعیر* (۱۳۹۲: ۲۲)، طبیعت نزد محمد سیاه‌قلم یک طبیعت واقعی است و انتزاع صورت‌گرفته، آگاهانه و کیفیت خطوط آن نشان از درک او از طراحی ایرانی است. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که اولین نمونه طبیعت‌نگاری و عینی‌نگاری با شیوه شخصی و ایرانی و اولین نمونه‌های ترکیبی گل و مرغ (مستقل) در قالب کتاب‌آرایی متأثر از شیوه و ملاحظات این هنرمند است.





تصاویر ۲، ۳، ۴: گل ختایی و مرغان، نقوش واگیره‌ای دوره تیموری، محفوظ در مجموعه دیز، موزه برلین (URL2)

کمال‌الدین بهزاد در گل و مرغ‌سازی از پیشگامان بود. از او چند نگاره با مضمون گل و مرغ در مرقع گلشن وجود دارد که حواشی نسخه‌های مصور را تزیین کرده است. در این تشعیرها پرندگان زیبا در حالات گوناگون در لابه‌لای شاخسار درختان و گل‌های شکوفان جای گرفته‌اند. در برخی از نگاره‌های بهزاد، زاغ منزلت خاصی پیدا کرده است (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۸). در دیوان امیرشاهی فیروزکوهی، در کتابخانه ملی پاریس قاب‌های کوچکی با نقش پرندگان‌رنگی روی زمینه با گل‌هایی طلایی هر شعر را از دیگری جدا کرده است. قاب‌هایی دوتایی در بالا و پایین صفحه سهم به سزایی در تزیین، به‌ویژه زیبایی این صفحه‌ها دارد (تصویر ۵). نقاشی این پرندگان منسوب به بهزاد است (شهدادی، ۱۳۸۴: ۲۶۶).



تصویر ۵: برگی از دیوان امیرشاهی، نقاشی پرندگان منسوب به بهزاد، قرن دهم، (Bahari, 1997: 58)

مکتب نگارگری تبریز از ۸۵۰ق. عملاً به دو بخش مهم شرقی و غربی تقسیم شد. در بخش شرقی بازماندگان تیمور به‌خصوص از ۸۵۷ق. یعني حکومت سلطان حسین بایقرا و بخش غربی در دست ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو. هرات و تبریز دو تختگاه مطرح شرق و غرب ایران بود. در زمانی که ترکمانان و تیموریان از ۸۵۷ق. به بعد با مسالمت زیستند، سلسله‌های دیگر شرق و غرب ایران هم به استحکام و تثبیت اساس قدرت خود پرداختند (آژند، ١٣٩٤: ١٣). شیخی یعقوبی از نگارگران دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو در نسخ خطی کتاب‌آرایی مشارکت داشت. مرقع موجود در توپقاپی‌سرای استانبول به شماره H.5321 که دربردارنده نگاره‌های زیبایی از گل و مرغ است به رقم این هنرمند است. شیخی در این نگاره‌ها گوشه چشمی به نگاره‌های گل و مرغ چینی داشته، ولی بااین‌همه، این نگاره‌ها خصوصیات خاص ایرانی به خود گرفته‌اند (تصویر ٦ و نگاره ٣ جدول ١). هنرپژوهان غربی با توجه به این نگاره‌های گل و مرغ، حکم تأثیرپذیری نقاشی گل و مرغ ایرانی از چین را قریب‌به‌یقین دانسته‌اند. شیخی یعقوبی در این نگاره‌ها زیباترین تصاویر را از حضور گل‌ها و مرغان و سایر حشرات پدید آورده و رقم خود را پای آن‌ها زده است (آژند، ١٣٩٣: ٣٢٨).

در تصویر ٦ و نگاره ٣ جدول ١، آثار شیخ یعقوبی اگرچه تشابهاتی با نقاشی چینی دارد، اما شیوه اجرا خصوصاً از حیث پرداز و زمینه، کاملاً ایرانی است. نگاره دوم جدول ١ نیز مشابه آثار شیخ یعقوبی، در مرقع بهرام‌میرزا قرار دارد. در بخش فوقانی رقعه نوشته شده است: از کارهای عالی اعلی استادان خطایی است. مرغ نشسته بر شاخه مشابه مرغ تصویر ٦ بوده و بر فراز آن پرنده زردرنگی در پرواز است که مشابه آن را در نسخه‌ای با قلمگیری قرمز محفوظ در مجموعه دی‌یتس می‌توان ملاحظه کرد (تصویر ٧). در نگاره اول جدول ١ از مجموعه دی‌یتس، پرندگانی سبزرنگ در میان شکوفه‌های صورتی در پروازند، تأکید بر پرندگان و ساقه شکوفه کوچک است. شیوه اجرا آبرنگی و فاقد پرداز است، اما قلمگیری سیاه نشان می‌دهد که این اثر اگر از لحاظ موضوعی اقتباس‌شده، ولی توسط هنرمندی ایرانی خلق شده است. در نگاره چهارم جدول ١، پرندگانی بر ساقه شکوفه در مرقع یعقوب‌بیگ، قدری متفاوت با آثار ذکرشده‌اند. این اثر فاقد امضاست، اما استفاده از پردازهای خطی، زمینه تخت و نخودی بر ایرانی بودن آن می‌افزاید. استفاده از رنگ‌های پخته و تیره‌تر و قلمگیری با کیفیت بهتر، نشان از این دارد که متأخرتر از آثار ذکرشده است. می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که از ویژگی‌های گل و مرغ تیموری

پردازهای خطی، مطلوب‌تر شدن رنگ از حیث پختگی، قلمگیری و نقش بر زمینه نخودی کاغذ است. درواقع، در سبک هرات بر ناتورالیسم آن افزوده شده است (رابینسن، ۱۳۹۰: ۴۷).

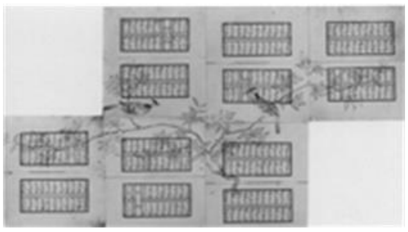
نسخه مخزن‌الاسرار میرحیدر خوارزمی (تصویر ۸) در کتابخانه امیر علیشیر نوایی برای دربار سلطان یعقوب‌بیگ آق‌قویونلو تدارک دیده شد (Soucek, 1988: 2)، اما تشعیرهایی که در زمینه نقش‌بسته مشخص نیست که در دربار ترکمانان شکل گرفته است یا در کتابخانه تیموری. آنچه مشخص است و سوکک به آن اشاره می‌کند، تطبیق پرندگانی است که از نقاشی چینی در کشیدنشان الهام گرفته شده است. برخی از کاغذهای این نسخه به رنگ لاجورد و تشعیرهایی طلایی‌رنگ است. زیبایی این تشعیرها (تصویر ۸) نه‌تنها در فرم پرندگان، بلکه نحوه چینش آن‌ها در چند برگ از مرقعات است. هنرمنده قرن نهم هجری قمری خواه تیموری یا ترکمان، خود را محدود به یک برگ و یک کادر نکرده و با دیدی فصیح‌تر، برای مضمون خود بیش از شش برگ را انتخاب می‌کند و هر برگ، بخشی از این نقاشی گل و مرغ را در بردارد.

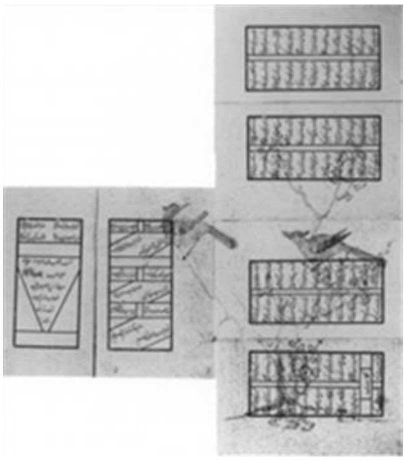


تصویر ٦: نقاشی گل و مرغ منسوب به شیخ یعقوبی، قرن نهم هجری قمری، مرقع‌فاتح، خزینه (H.2153)، موزه توپقاپی استانبول



تصویر ۷: طراحی پرنده در پرواز، قلمگیری قرمز، احتمالاً هرات، محفوظ در مجموعه دی یتس، موزه برلین (URL2)





تصویر ۸: نقاشی گل و پرندگان بر صفحات مخزن‌الاسرار، تیموری یا آق‌قویونلو، مجموعه اسپنسر، کتابخانه نیویورک (soucek, 1988: 31-35)

جدول ۱: گل و مرغ دوره تیموری

آلبوم دی‌یتس، موزه برلین	مرقع بهرام‌میرزا، موزه توپقاپی	مرقع فاتح، موزه توپقاپی	مرقع یعقوب‌بیگ، موزه توپقاپی
			
تصویر ۹: سه پرنده بر شاخه شکوفه، قرن نهم هجری قمری، هرات (Fol.73)	تصویر ۱۰: پرنده نشسته بر شاخه شکوفه، رقم استادان خطایی، قرن قرن نهم هجری قمری، هرات،(H.2154)	تصویر ۱۱: پرنده نشسته بر ساقه، عمل استاد شیخی، قرن نهم هجری قمری، تبریز H.2153))	تصویر ۱۲: دو پرنده بر شاخه شکوفه، اواخر قرن نهم هجری قمری، هرات یا تبریز (H.2160)

تأثیر گل و مرغ دوره تیموری از گل و پرنده چین

احتمالاً نقاشی لاکی در زمان تیمور یا جانشینان او از چین به ایران آمد. قدیمی‌ترین نمونه‌ها در ایران نسخه‌ای از لمعات عراقی (۸۸۳ق.) است که توسط سلطانعلی مشهدی در هرات ساخته شده است (خلیلی، ۱۳۸۶: ۱۴). آثار لاکی سبب ورود این فن از چین به ایران شد و موجب انتقال بعضی از عناصر تزئینی چینی مانند اژدها، لونگ-ماو سگ فو (پوپ و اکرمن، ۱۳۹٤: ۲۲۸۸) به گرفت و گیر ایرانی شد. «گل و مرغ از تأثیرات چین در هنرهای تجسمی ایران بود» (آژند،۱۳۸۰: ۲٤)، اما «انتساب گل و مرغ ایرانی به چین، تازگی و ابداع را از هنر ایران می‌گیرد. طبیعت به همان اندازه که برای هنرمند چینی دلفریب بود برای هنرمند ایرانی به‌خصوص با پیشینه اندیشه خورنه[1] یا خورنق دل‌انگیز جلوه می‌کرد. این نیروی خورنه که زندگی‌بخش طبیعت بود چندان سنخیتی با طرز نگرش چینیان نداشت و گل و مرغ نیز در مقام جزئی از اجزای طبیعت از خورنه هویت می‌گرفت و بخشی از زیبایی طبیعت را در کنار درختان سرو و نخل و [...] به خود وا می‌داشت» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۶). هنرمندان ایرانی برخی مایه‌های تزیینی را از چینی‌ها اقتباس می‌کردند و هیچ‌گونه توجهی به وجه سمبلیک آن در چین نداشتند و آن‌ها را

۱ . فر ایزدی یا شکوه مینوی

به‌عنوان عنصری زینتی برگرفته‌اند (زکی،۱۳۸٤: ٦٣). به عقیده گری «استیلیزه کردن شاخه‌ها ملهم از اشکال روی ظروف چینی سفید لاجوردی بود که حال شکل ایرانی به خود گرفته است» (گری، ۱۳۹۲: ۱۲٦) (تصویر ۱۳). در بررسی رابطه بین نقاشی‌های چینی و ایرانی در مرقعات به‌جای مانده خصوصاً از هنرمندان دوره شاه‌طهماسب، درک و اقتباسی آگاهانه از آثار چینی قابل تبیین است (Weis, 2020: 63). گل و پرنده در چین دوره تانگ به‌عنوان مکتبی مستقل بروز کرد و در دوران سونگ به اوج رسید و سلسله‌های یوآن و مینگ زمان تکامل و غنای آن بودند (بختیاری و برومند، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

در نظر دیبا گل و مرغ ایرانی در دو مرحله قابل‌بررسی است: نخست ایران اسلامی تا میانه دوره صفوی و دوم ایران اواخر صفوی تا دوره قاجار که بخش اول متأثر از گل و پرنده چینی زمان سونگ شمالی است (Diba,۱۹۹٦:101). «در مکتب فرهنگستان سونگ شمالی که به هنرهای تزیینی منحصر بود، نقاشان با استفاده از قطع مرقع، تمهیدات ترکیب‌بندی گذشتگانشان را کنار گذاشتند و با محدود کردن شدید موضوع، ترکیب‌بندی تقریباً دوبعدی برای سطح ایجاد کردند که در آن قدرت سنجیدن خط و توده و فضا و آگاهی به توازن در درون چارچوب را به حد کمال رساند، این هنر درباری را در بازنمایی جواهروار پرندگان و گل‌ها می‌توان یافت که به ظرافت تمام مشاهده و نقاشی شده‌اند [...] مکتب سونگ جنوبی را تداوم مکتب رئالیستی سنتی نقاشی در شمال یافت که متکی بر مشاهده زنده بود» (تریگر، ۱۳۹۵: ۱۲۵-۱۲٦). همزمانی دوره مینگ با دوره تیموری ما را بر آن می‌دارد تا به بررسی نقش گل و پرنده در آثار این بازه زمانی (قرن نهم هجری قمری) بپردازیم.

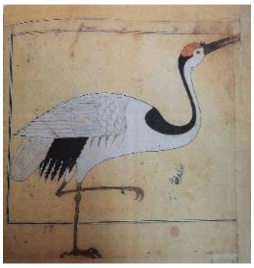
در بررسی آثار چینی و میزان تأثیرگذاری آن در آثار گل و مرغ چینی سه نکته حائز اهمیت است. نخست آنکه هنرمند دوره تیموری بخشی از طبیعت نگاری چینی را گرته‌برداری و بر طبق سلیقه خود در آثارش کار می‌کند، در نقاشی گل و پرنده چینی از هنرمند مشهور دوره مینگ (همزمان تیموری) بیان-جینگ-ژاو، پرندگانی بر شاخه‌های شکوفه را می‌بینیم (تصویر ١٤) که در ترکیبی مثبت و منفی به‌صورت اریب فضا را اشغال و پرنده با دم بلند، با حرکت سر چشم را به فضای منفی (خالی) می‌برد. درواقع، خلأ بخشی از طبیعت‌نگاری چین در ادوار مختلف است و با نگرش تایویی هنرمند همسو است، اما هنرمند ایرانی با بهره‌برداری از نقش فارغ از نوع تعلقات سبکی و مذهبی هنرمند چینی، آن را در کار خود استفاده می‌کند. در اثر هنرمند ایرانی با «قلم خطایی»، هنرمند از نسخه چینی پرنده و چرخش آن بر شاخه شکوفه را گرته‌برداری کرده است، اما در تصویر ۱۵ حرکت پرنده چشم را از فضای خالی زمینه به مرکز و سمت پایین، جایی که شاهزادگان در عیش و طرب هستند هدایت می‌کند. این با نگره وحدت در کثرت و فرم‌های اسپیرالی که بن‌مایه‌های هنر ایرانی اسلامی است تطبیق دارد و در تعارض با نوع نگاه هنرمند چینی است.

نکته دوم، استفاده از موضوعات چینی است. هنرمند چینی در نقاشی پرندگان، میل به طبیعت‌گرایی را از نوع انتخاب رنگ‌ها، پیچش سر حیوانات، محل قرارگیری در فضا و شیوه ساخت ساز نشان می‌دهد، اما هنرمندان ایرانی صرفاً به آن‌ها به‌عنوان موضوع موردعلاقه نگاه کرده و آن را به سبک و سیاق خود اجرا می‌کنند. در اثر دیگری از بیان-جینگ-ژاو (تصویر ١٦) دو حواصیل در میان بامبوها دیده می‌شوند که با نحوه قرارگیری اریب در کادر و پیچش سرها، ترکیب عمودی که توسط تنه‌های بامبو تشدید می‌شد را تعدیل می‌کنند. در اثر منسوب به عبدالحی (تصویر ۱۷) فضای کادر توسط حواصیل پر شده و ترکیبی متراکم را ایجاد کرده است. سه‌پنجم از کادر رنگ طلایی است که اگرچه زمینه را تخت، ولی برای چشم سنگین کرده است. حرکت چشم از گردن اردک در پایین کادر آغاز و با چرخش گردن حواصیل سمت راست از پایین به بالا و توسط حواصیل سمت چپ منتقل می‌شود. سر حواصیل به‌صورت اریب به گوشه سمت چپ کادر جایی که مقطعی از خوشنویسی است هدایت می‌شود و در خلاف جهت سر حواصیلی است که به سمت راست چرخیده، آنچه در این ترکیب‌بندی دیده می‌شود در تعارض با آن نوع نگاه هنرمند چینی است که پیش‌تر از آن یاد شد. در (تصاویر ۱۸ و ۱۹) که متعلق به جنید سلطانی و محمد بن محمود شاه خیام است، حتی لزومی در چینش در ترکیب‌بندی هم دیده نمی‌شود. حواصیل گویی صرفاً

موضوعی موردتوجه برای هنرمند بوده است که آن را با اسلوب سیاه‌قلم و با شیوه قلمگیری، کار کرده است.

		
تصویر ۱۳: پرنده بر ساقه، بشقاب سفید و لاجورد، قرن نهم هجری قمری، سمرقند، محفوظ در موزه امیر تیمور (V. Bruccoleri، دانشگاه سوربُن)	تصویر ١٤: پرندگان نشسته بر شکوفه، اثر بیان-جینگ-ژاو، دوره مینگ، قرن ۱۴-۱۵م، محفوظ در موزه شانگهای (URL3)	تصویر ۱۵: بزم شاهزادگان بر زیر درخت شکوفه و مرغان، رقم «عمل استادان خطایی»، دوره تیموری، هرات، موزه هنرهای زیبای بوستُن (URL4)

جدول ۲: موضوعات چینی در نقاشی ایرانی دوره تیموری قرن نهم هجری قمری (مطالعه موردی حواصیل)

			
تصویر ١٦: اثر بیان-جینگ-ژاو، دوره مینگ (قرن ۱۴-۱۵م)، موزه پالاس (URL5)	تصویر ۱۷: منسوب به عبدالحی، محفوظ در موزه قطر (URL6)	تصویر ۱۸: رقم «عمل سلطانی»، مجموعه دی‌یتس (URL2)	تصویر ۱۹: محمود بن شاه خیام، موزه توپقاپی (آژند، ۱۳۸۶: ۱۰)

احتمالاً بخشی از این رقعه‌های چینی برای گرته‌برداری در اختیار هنرمندان دربار تیموری قرار می‌گرفت، چنانچه در (تصویر ۲۰) بر بالای کار بهزاد می‌بینیم، نوشته شده است: «نقل از کار مولانا ولی‌الله صوره العبد بهزاد». احتمالاً اینگرته برداری‌ها در میان هنرمندان وقت مرسوم بوده است. به عقیده گری میان آثار آلبوم‌های استانبول نقوشی را می‌بینیم که ریشه چینی دارد (گری، ۱۳۹۲: ۹۱). نکته سوم که از دو نکته قبل می‌تواند مهم‌تر باشد، میل به واقع‌گرایی نزد هنرمندان دربار تیموری است، میراثی که می‌توان گفت به‌صراحت متأثر از هنر شرق دور باشد. احتمالاً هنرمندانی از چین به دعوت شاهان مغول در دربار حاضر شده بودند (شراتو وگروبه،۱۳۹۱: ۱۷). در مرقع بهرام‌میرزا، رقعه‌ای (تصویر ۲۲) با دو مهر چینی قرار دارد که دو پرنده مرغ انجیر[1] را به‌صورت آگاهانه در کادر بر شاخه‌های گل‌سرخ کشیده است.

۱. مرغ انجیر در ادبیات عامیانه ما نیز راه پیدا کرده است، مثلاً ضرب‌المثل «مرغی که انجیر می‌خورد، نوکش کج است» (دهخدا،1377: ۱۷۰۱/۲).



تصویر ۲۰: طبیعت‌نگاری، عمل بهزاد، هرات، قرن نهم ه.ق، موزه آقاخان (URL7)



تصویر ۲۱: مرغ انجیر یا پری شاهرخ با نام علمی: Eurasian Golden Oriol (مأخذ: آرشیو نگارندگان)

جدول ۳: واقع‌گرایی چینی در گل و مرغ ایرانی-گورکانی قرن نهم و دهم هجری‌قمری، مطالعه موردی مرغ انجیر (پری‌شاهرخ)

		
تصویر ۲۲: مرغان انجیر نشسته بر شاخه پونی‌ها، قرن نهم، مرقع بهرام‌میرزا (H.2154)	تصویر ۲۳: مرغ انجیر، رقم «قلم خطایی»، هرات، قرن نهم هجری قمری، مجموعه دی‌یتس (URL2)	تصویر ۲۴: مرغ انجیر در قطعه‌بندی با خط میرعلی هروی، مرقع گلشن، محفوظ در کاخ گلستان (زارع‌دار، ۱۳۹۶: ۶۰)
		
تصویر ۲۵: مرغان انجیر، تشعیری بر نسخه خط میرعلی هروی، مرقع گلشن، محفوظ در موزه نلسن-آتکین (URL8)	تصویر ۲۶: مرغان انجیر بربند ختایی، قرن دهم هجری‌قمری، مرقع گورکانی، محفوظ در مجموعه مورگان (URL9)	تصویر ۲۷: مرغ انجیر در گلزار، نقاش نامعلوم، نسخه گورکانی مزین به مهر یحیی‌خان، محفوظ در مجموعه سلطنتی انگلستان (URL10)

جدای از دو مهر شیوه قرارگیری مرغان و نوع ترکیب‌بندی، پونی‌ها[1] (گل‌سرخ چینی) و تکنیک اجرا، گواه از این است که این اثر توسط هنرمند چینی خلق‌شده است. نکته حائز اهمیت این است که مرغ انجیر یا پری‌شاهرخ، پرنده‌ای است که خواستگاهش ایران است نه چین و احتمالاً هنرمندان چینی به سفارش حاکمان مغول آن را خلق کرده‌اند، در تصویر ۲۳، رقعه‌ای ایرانی مجموعه دی‌یتس از مرغ انجیر را با رقم «قلم خطایی» می‌بینیم که اگرچه گرته‌برداری از اثر چینی است، اما ویژگی‌های مکتب هرات مشهود است. قلمگیری سیاه‌رنگ، پردازهای خطی، کادر شکسته بر این نظر صحه می‌گذارد. این تعلق‌خاطر به واقع‌گرایی (رئالیسم) را می‌توان در حاشیه مرقع گلشن دید. در نسخه گورکانی (تصویر ۲۷) متعلق به یحیی‌خان، مانند نسخه‌های صفوی و تیموری مرغ-ها موضوع اصلی هستند، اما کیفیت ایرانی دارند تا چینی. در تشعیرهایی که بر دو نسخه (تصویر ۲۴ و ۲۵) از خط‌های میرعلی هروی خطاط نامدار قرن نهم و دهم هجری‌قمری از

1. Peony

نقش این پرنده استفاده شده است، شیوه اجرا متفاوت است و از حیث تناسب کاملاً واقع‌گراست، اما در افتتاحیه مرقعی گورکانی (تصویر۲۶) محفوظ در مجموعه مورگان متعلق به دوره صفوی به تأثیر از تشعیرهای ایرانی، از مرغ انجیر بر بندی ختایی استفاده شده است، اما برخلاف نسخه‌های ایرانی فرمی چکیده‌نگاری شده است، نه واقع‌گرا. یکی از علل آن را می‌توان بومی بودن این پرنده دانست، چنانچه در گل و مرغ دوره صفوی در اصفهان هنرمندانی نامدار چون رضا عباسی، معین مصور و محمد یوسف از بلبل خرمایی به شیوه واقع‌گرا در نقاشی خود استفاده کرده‌اند.



تصویر ۲۸: رقعه اخرایی با نقش مرغان و ختایی، قرن دهم ه.ق، منسوب به سلطان محمد، مجموعه دیوید (URL11)



تصویر ۲۹: بلبل خرمایی بر ساقه گل چهارپر، رقم «نقل از کار بهزاد رقم رضا عباسی، سنه ۱۰۳۷»، مجموعه ناصری (قاضی‌احمد، ۱۳۵۲: ۴۷)

بازتاب گل و مرغ تیموری در دوره صفوی

شاه اسماعیل در ۹۱۶ق. لشکری به هرات کشید، شیبانی‌خان را شکست داد و به قتل رساند و بعدها تعدادی از هنرمندان ازجمله بهزاد، آقامیرک، قاسم‌علی چهره‌گشا، منصور (میرمصور) را با خود به تبریز آورد. به‌این‌ترتیب کتابخانه سلطنتی تبریز با آمیزه‌ای از کتب نفیس دوره ترکمانان و تیموریان و نواحی دیگر شکل گرفت. شاه اسماعیل در بیست و هفتم جمادی‌الاول ۹۲۸ق. فرمانی به نام بهزاد صادر و ریاست کلانتری کتابخانه همایونی تبریز را به نام او موشح ساخت (آژند،۱۳۹۴: ۸۱). انتقال هنرمندان و مایملک مکتب هرات به تبریز، نقطه عطفی در تاریخ نقاشی ایران بود و بار دیگر سنت نقاشی ایران از شرق به غرب ایران انتقال یافت. در حقیقت ذخایر مکتب هرات سه بخش شد که پاره‌ای از آن به بخارا، بخشي به تبریز و بخش سوم هم در بین عثمانیان و گورکانیان تقسیم شد. سلطان محمد تبریزی رنگ‌بندی زبردست بود و این مهارت او به‌خصوص در پیکره گل‌ها و پرندگان نگاره او به اوج رسیده؛ افزون بر این گل‌ها و پرندگان در تشعیر نسخه خمسه نظامی شاه‌طهماسبی ۹۴۹-۹۴۹ق. نقطه عطف آن بوته بنفشه کوهی است که در اختتامیه خمسه طهماسبی پایین‌تر از نام خطاط شاه محمود نیشابوری کشیده شده است. (جدول۴)و در تشعیر نسخه هفت‌اورنگ حاج ابراهیم میرزا جایگاه و منزلتی بسیار زیبا و ستودنی پیدا کردند (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۹).

جدول ٤: نقاشی بنفشه کوهی در دوره تیموری تا اواسط صفوی

			
تصویر۳۰: رقم عمل استاد بهزاد، مجموعه فریر(URL12)	تصویر۳۱: فاقد رقم، احتمالا سلطان محمد، اختتامیه خمسه طهماسبی، محفوظ در موزه بریتانیا	تصویر۳۲: رقم منصور جهانگیرشاهی (احتمالا میرمصور دربار سلطان حسین بایقرا)، مرقع گلشن، صفحه ۱۳۱، محفوظ در کاخ گلستان	تصویر۳۳: رقم محمد شد شفیع هر دو عالم، موزه بریتانیا(URL13)

حنه‌هایی که معمولاً انتظار می‌رود فقط در تشعیرها یافت شود، گاهی در وسط صفحه نیز جا داده شده است. ازجمله در نسخه‌ای که برای شاه‌طهماسب تهیه‌شده و پرندگان در میان شاخ و برگ هستند (پوپ و اکرمن، ۱۳۹٤: ۲۲٦۲). در یک رقعه منسوب سلطان محمد (تصویر ۲۸) که احتمالاً در دربار ترکمانان یا اوایل دوره صفوی نقاشی شده است، بر زمینه اُخرایی با رنگ طلا و نقره بوته از پشت سنگی بیرون آمده است. این بوته ختایی که پیش‌تر در تشعیرها بود به‌عنوان موضوع اصلی با شیوه حلکاری اجرا شده است. بزرگی بوته طلایی و کوچکی خروس‌ها بر شاخه‌ها، نوعی تأکید بر سوژه نباتی خود توسط نقاش را ایجاد کرده است که ما را به یاد درخت طوبی نزد مسلمانان می‌اندازد. رضا عباسی تأثیری درخور در گل و مرغ‌سازی داشته است. از روی چندین طراحی از مرغان موجود است که در حد اعلای هنر و زیبایی جزییات مرغان را مورد معاینه دقیق قرار داده است. جالب اینکه او در این حیطه هنری پیرو بهزاد و بعضی از مرغان او را طرح زده است، همچون نگاره تک‌برگی جیجاق[۱] که در لابه‌لای گل‌ها است (Canby, 1998: 132). چنانچه پیش‌تر ذکر شد، برخی از مرقعات به‌عنوان الگو برای گرته‌برداری هنرمندان بعدی بوده است. در تصویر ۲۹، مطابق تصویر ۲۰، این‌بار رضا عباسی از کار بهزاد مثنی کرده است..نکته دیگر این تصویر، نقاشی پرندگان بومی اصفهان است که در بالا ذیل مرغ انجیرخوار به آن اشاره کردیم که بر علاقه هنرمندان به طبیعت‌نگاری و میل به واقع‌گرایی صحه می‌گذارد و نشان می‌دهد این سنت تصویری در میان هنرمندان چند نسل ادامه داشته است، چنانچه میرزا حیدر دوغلات درباره استاد بهزاد، آقامیرک می‌نویسد: «هرگز مقید به حجره و کاغذ نبود و تمامی کارهای خود را در سفر و حضر از پیش میرزا (سلطان حسین بایقرا) و در خانه و در هوای بیرون می‌ساخته است» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۳۱۸). اما نکته دیگر این که نه تنها رضاعباسی بلکه فرزند وی، شفیع که سرآمد گل و مرغ سازان عصر صفوی است نگاهی ویژه به بهزاد دارد. در رقعه ای به جامانده از دوره تیموری، نقاشی از بوته بنفشه‌های کوهی از بهزاد(تصویر۳۰)موجود است که احتمالا در سده بعد موردنظر شفیع (تصویر۳۳) قرار می‌گیرد، اما نقطه عطفی که این موضوع را برای ما اثبات می‌کند، این است که پدر و پسر هردو تحت تاثیر بهزاد بودند، چنانچه در دو رقعه در دو نوبت (تصویر۳۴ و ۳۵) بر روی نقاشی شاعر و امیر دزدان بهزاد کار کرده اند، اولی (نسخه اصلی بهزاد با رقم صوره العبد الفقیر بهزاد) در سال ۱۰۲۸ ه.ق توسط رضاعباسی و نسخه دوم مثنی از اثر بهزاد که توسط رضا عباسی کشیده و توسط شفیع در سال ۱۰٦۸ ه.ق اتمام می‌یابد.

۱. گونه‌ای از سرده گنجشک‌سانان که به بلوط‌خوار معروف است.





از راست، تصویر۳۴: شاعر وامیردزدان، رقم بهزاد و رضا عباسی، مجموعه محبوبی، موزه داستین دانشگاه تگزاس.
تصویر ۳۵: شاعر و امیر دزدان، رقم رضا عباسی و شفیع عباسی، موزه هنر دالاس،(URL14)

نتیجه‌گیری

مرقعات در دوره تیموری شکل گرفت و در قالب کتاب‌آرایی دوره تیموری، شیوه‌ای از تزیینات حواشی نُسخ مرسوم گشت که آن را تشعیر خواندند. تشعیر درواقع، نقوش گرفت و گیر بود که از دوره پیش از اسلام طی سالیان متمادی در هنر ایران مرسوم بود و در دوره تیموری بر حاشیه کتاب‌ها به شکل نبرد حیوانات افسانه‌ای (سیمرغ و اژدها) یا موضوعات روزمره (مردمان کشاورز) یا موضوعات طبیعت‌گرایانه (گل‌ها و پرندگان)، تصویر شد. تشعیرها با رنگ طلا و نقره و با شیوه حلکاری انجام می‌شد. حاکمان مغول، حاکمانی هنرپرور و شاهزادگانی ثروتمند بودند و در دادوستد با دربار شرق دور (دوره مینگ) علاوه بر کالاهای تجاری، آثار هنری نیز مبادله می‌کردند. ورود چینی‌های سفید و لاجوردی، جعبه‌های لاکی ازجمله آثاری بود که موردتوجه دربار تیموری قرار گرفت. همچنین حاکمان مغول از هنرمندان چینی برای حضور در دربار دعوت به عمل آوردند. با بررسی مرقعات چهارگانه موزه توپقاپی‌سرای استانبول و آلبوم دی‌یتس در موزه برلین بخش عمده‌ای از اطلاعات در زمینه اثرپذیری نقاشی گل و مرغ دوره تیموری از هنر چین کامل می‌گردد. هنر گل و مرغ تیموری دو وجه اصلی دارد. نخست آن‌که شکل‌گیری آن در بستر تشعیرها صورت می‌گیرد و وجه دوم آن واقع‌گرایی است که متأثر از هنر چین است. اگرچه در طراحی تشعیرها نقوش چینی دیده می‌شود، اما هنرمند ایرانی آن را از دیدگاه ملی و مذهبی خود می‌کشد نه از منظر نمادهای شرق دور. درواقع، گل و مرغ‌سازی دوره تیموری را حاصل میل به واقع‌گرایی در تشعیرها و سنت‌های تصویری وقت باید دانست. ویژگی اصلی این گل و مرغ‌ها قلمگیری سیاه، پردازهای خطی، قاب‌های شکسته، رنگ‌های پخته و زمینه تخت و نخودی است و بیشتر تأکید بر پرنده است تا گل‌ها. این سنت تصویری تا اواسط دوره صفوی برقرار است. ازجمله هنرمندان تأثیرگذار را می‌توان کمال‌الدین بهزاد معرفی کرد. بهزاد که به‌عنوان پیشگامان نقاشی واقع‌گرا در دوره تیموری مطرح است، آثارش الگویی مناسب برای نقاشان دوره صفوی شد. ترسیم پرندگان در کتاب‌آرایی نسخه دیوان امیرشاهی را می‌توان الگویی برای شکل‌گیری نقش پرندگان در مرقعات ایرانی-گورکانی دانست. علاوه بر این، با قدرت‌یابی دولت صفوی و انتقال آثار هنری دربار تیموریان و هنرمندانی چون بهزاد به تبریز، تأثیراتی مستقیمی را بر کارگاه-های هنری ترکمانان شاهدیم. انتقال موضوع گل و مرغ از حاشیه به متن در مرقعات با شیوهٔ حلکاری توسط نقاشان ترکمان همچون سلطان محمد و تقلید از آثار واقع‌گرایانه و گل و مرغ بهزاد به‌عنوان الگو در دوره صفوی توسط هنرمندانی همچون رضا عباسی نشان از امتداد سنت‌های تصویری است که در دوره تیموری پایه‌گذاری شد. درنهایت، چنین می‌توان انگاشت که هنرمند تیموری با آنالیز آگاهانه نقاشی‌های گل و پرنده و موضوعات چینی شیوه‌ای از نقاشی گل و مرغ را در دوره تیموری پایه‌گذاری کرد که نمود آن را در وهله اول در تشعیرها و سپس در مرقعات با نقش گل و مرغ به‌عنوان موضوع اصلی خواه به شیوه حلکاری یا واقع‌گرا می‌بینیم. این سنت در دوره صفوی تکمیل و در دوره زند و قاجار به اوج رسید.

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸٦). «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۳۰)، ۱۰٦-۹۹.

۲. آژند، یعقوب. (۱۳۸٦). ***استاد محمد سیاه‌قلم***. تهران: امیرکبیر.

۳. آژند، یعقوب. (۱۳۸۰). «تأثیر عناصر و نقش‌مایه چینی در هنر ایران». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۹)، ۲۹-۲۱.

۴. آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). ***مکتب نگارگری اصفهان***، تهران: فرهنگستان هنر.

۵. آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد***. تهران: فرهنگستان هنر.

٦. اسکندری، ایرج؛ و همکاران. (۱۳۹۷). «خوانش صورت‌گرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار». ***نگره***. (شماره ۴۷)، ٦۱-۴۷.

۷. بختیاری، فریبا؛ و حسن‌علی پورمند. (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی هنر گل و پرنده در چین و ایران». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۱۵۰)، ۱۱٦-۱۱۰.

۸. گری، بازیل. (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی***. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.

۹. بینیون، لورنس؛ و همکاران. (۱۳۹٦). ***تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی***. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.

۱۰. پوپ، آرتور آپهام؛ و فیلیپس اکرمن. (۱۳۹٤). **سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز**. مترجمان نجف دریابندری و همکاران. تهران:

۱۱. علمی و فرهنگی.

۱۲. تاکستانی، اردشیر مجرد. (۱۳۹۲). ***شیوه تشعیر (طراحی حیوانات) در کتاب‌آرایی ایران***. تهران: یساولی.

۱۳. تریگر، مری. (۱۳۹۵). ***هنر چین***. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: فرهنگستان هنر.

۱۴. خلیلی، ناصر. (۱۳۸٦). ***کارهای لاکی***. ترجمه سودابه رفیعی سخایی. تهران: کارنگ.

۱۵. خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین. (۱۳۵۳). ***تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر***. مقدمه جلال‌الدین همایی و زیر نظر محمد دبیرسیاقی. تهران: خیام.

۱٦. دوغلات، حیدر. (۱۳۸۳). ***تاریخ رشیدی***، تهران: میراث مکتوب.

۱۷. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). ***لغت نامه***، ج۹، تهران: دانشگاه تهران.

۱۸. رابینسن، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰). ***هنر نگارگری ایران***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۱۹. زکی، محمدحسن. (۱۳٦٤). ***تاریخ نقاشی در ایران***. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.

۲۰. زکی، محمدحسن. (۱۳۸٤). ***چین و هنرهای اسلامی***. ترجمه سید غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۱. سمرقندی، دولتشاه. (۱۳۸۲). ***تذکره الشعرا***. تهران: اساطیر.

۲۲. شراتو، اُمبرتو؛ و ارنست گروبه. (۱۳۹۱). ***هنر ایلخانی و تیموری***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۲۳. شهدادی، جهانگیر. (۱۳۸۴). ***گل و مرغ، دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی***. تهران: خورشید.

۲۴. فخر هروی، سلطان محمد. (۱۹٦۸). ***تذکره روضه السلاطین و جواهر العجایب***. به‌کوشش حسام‌الدین راشدی. حیدرآباد: اسدالله شاه حسینی

۲۵. گرابار، اولگ. (۱۳۹٦). ***مروری بر نگارگری ایران***. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

۲٦. مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۷۲). ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۷. ندرلو، مصطفی. (۱۳۸٦). «مقدمه‌ای بر تشعیر در نقاشی ایرانی». ***هنرهای تجسمی***. (شماره ۲۴)، ۳۷-۳۴.

۲۸. نوروزی، فایزه، عرب زاده، جمال، اسکندری، ایرج (۱۳۹۷) . «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار». ***نگره***. (شماره۴۷)، ۴٦-٦۱.

۲۹. یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳٦۳). ***ظفرنامه: تاریخ فتوحات امیر تیمور گورکانی***. به‌کوشش احمد پناهی سمنانی. تهران: بامداد.

30. Canby, Sh (1998). ***Princes, Poet and Paladin***. London: Biritish Museum.

31. Diba, Layla S. (1996). "The Rose and Nightingale in Persian Art". ***Arts of Asia***. (vol 26),100-112.

32. Weis, Friedrike (2020). "How the Persian Qalam Causd he Chine Brush to Break: the Bahram mirza Album Revisited". ***Muqarnas***. (vol 37), 63-111.

33. Soucek, Periscilla (1988). "The New York Public Library Makhzan al-asrar and its importance". ***Ars Orientalis***. (vol 18), 1-39.

34. URL1: https://asia.si.edu/object/F1932.30/

35. URL2: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN73601389X&PHYSID=PHYS_0001

36. URL3: https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/CI00004403

37. URL4: https://collections.mfa.org/collections/449589

38. URL5: https://en.dpm.org.cn/collections/collections/2010-08-23/1680.html

39. URL6: https://artsandculture.google.com/asset/two-herons-with-ducks/RgGxqgdPxsdYzQ

40. URL7: https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/two-caracals-and-two-deer-akm95

41. URL8: https://art.nelson-atkins.org/objects/28801/leaf-from-the-muraqqa-gulshan-a-buffalo-fighting-a-lioness

42. URL9: https://www.themorgan.org/collection/indian-miniatures/21

43. URL10: https://www.rct.uk/collection/1005069-bd/paintings-of-a-mughal-lady-and-a-pair-of-golden-orioles

44. URL11: https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/safavids/art/82-2006

45. URL12: https://asia.si.edu/object/F1946.15a-d

46. URL13: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1988-0423-0-1-44

47. URL14: https://dma.org/art/collection/object/5342893